

A censura aos filmes de Ingmar Bergman durante o marcelismo

Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais

anabelamorais7@gmail.com

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Através do estudo dos processos de censura aos filmes do realizador sueco Ingmar Bergman, em Portugal, durante os anos de governação de Marcello Caetano (finais de 1968-1974), pretende-se investigar os critérios da Comissão de Censura em relação ao modo como eram censurados esses filmes. A investigação apoia-se no estudo dos arquivos do Secretariado Nacional da Informação e Turismo. Esta informação está concentrada no espólio que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). O estudo aos processos dos filmes do realizador sueco, durante o marcelismo, é inédito e pode ajudar a perceber não só como era estruturada a censura portuguesa, a própria mentalidade da época, mas também qual era a relação de Portugal com a produção cinematográfica deste realizador que, ao apostar em melodramas familiares intensos questiona valores considerados inquestionáveis pelo regime de então.

Palavras-chave: Censura, Cinema, Ingmar Bergman, Marcello Caetano, Mentalidades.

Começando por contextualizar a acção exercida pela Comissão de Censura sobre os filmes de Ingmar Bergman, e concordando com António Reis, parece-me pertinente considerar a existência de dois momentos diferentes no governo marcelista: um primeiro caracterizado por uma abertura relativa e de expectativas sobre medidas que conduzissem a uma maior liberalização, num clima político de adaptação e de adiamento de escolhas estruturais que definissem o futuro do regime e, por isso, constituído por um equilíbrio de poderes instável entre o chefe do Governo e o do Estado, que se prolonga até finais de 1970 e um segundo momento, que vai de 1971 a 25 de Abril de 1974, que seria caracterizado por uma “progressiva crispação repressiva, radicalização das oposições, e isolamento e degenerescência das instituições, em consequência do impasse colonial.” (Reis, 1996: 546)

Nos primeiros anos de governação de Marcello Caetano, sensivelmente de 1969 a 1971, ainda se acreditou numa mudança de regime para melhor, no qual deixasse de existir censura, mas que, pouco tempo depois, veio a revelar-se um logro. De facto, a Comissão de Censura continuou vigente e a deliberar acerca do futuro comercial de todo o cinema, nacional e estrangeiro, em Portugal. Os efeitos da censura institucional, no que diz respeito à cinematografia bergmaniana, fizeram-se sentir até ao final de 1974. Filmes como *Noite de Circo* (1953) e *A Hora do Lobo* (1968), por exemplo, estrearam depois do 25 de Abril, respectivamente a 8 de Maio de 1974 e a 18 de Agosto de 1974, mas na versão censurada e aprovada pela Comissão de Censura, ainda antes da Revolução de Abril.

Assim, entre finais de 1968 e Abril de 1974, encontrei oito processos de filmes de Ingmar Bergman. Os filmes são: *Paixão* (1969), *A vergonha* (1968), *O amante* (1971), *Ritual* (1969), *A máscara* (1966), *Lágrimas e suspiros* (1973), *A hora do lobo* (1968) e *Noite de circo* (1953). Estes últimos

aprovados para o Grupo D (maiores de 18 anos), sem cortes, o primeiro a 7 de Março de 1974 e o segundo a 14 de Fevereiro de 1974. Os títulos e análises dos processos dos filmes não aparecem por ordem cronológica, mas sim pela ordem em que foram encontrados nas caixas, contendo os respectivos processos, e que se encontram no ANTT.

O relatório de censura de a *Paixão* (1969) é bastante conciso e claro: O filme foi classificado “para adultos, maiores de 17 anos, com o corte da cena dos seios nus, cerca das legendas 577, 578 e 581. O *trailer* foi aprovado para maiores de 12 anos.” Assumido como o primeiro filme a cores de Ingmar Bergman, é digno de nota constatar que os censores cortaram cenas de corpo nu e não aquelas que induzem uma profunda violência psicológica. Uma característica comum a toda a cinematografia bergmaniana é a representação, embora com diferentes intensidades, de um centramento excessivo do Eu em si mesmo, encapsulado nas suas próprias angústias existenciais.

De facto, o realizador sueco representa em todos os seus filmes, ainda que por vezes de forma intuitiva ou inconsciente, os problemas de um número significativo de seres humanos na cultura ocidental e as suas perturbações narcisistas no período histórico pós Segunda Guerra Mundial. Em parte, Ingmar Bergman evocou para tal ambientes que tendem a favorecer estados depressivos, através da utilização de uma estética modernista e de um estilo narrativo fragmentado em muitos dos seus filmes. No entanto, foi através da escolha de temas a tratar na sua obra cinematográfica que, de uma forma mais explícita, o realizador sueco representou a questão psicológica crucial da sua era. Se numa primeira fase os seus filmes abordavam sobretudo temas existenciais, interpessoais, religiosos e psicológicos, um importante tema que surgiu posteriormente foi o desequilíbrio psicológico, incluindo o narcisismo, a depressão, a psicose e formas menos severas de fragmentação identitária. Por si só, a psicose é o tema preponderante em filmes como *Em busca da verdade* (1961), *A máscara* (1966), *A hora do lobo* (1968), *A paixão* (1969), *Face a face* (1976) ou *Da vida das marionetas* (1980). Este último filme constitui uma crítica explícita aos psicanalistas. Assim, não admira que os seus filmes causassem perturbação entre os censores. Se quisermos resumir os temas e obsessões do cineasta sueco, podemos referir: a solidão do ser humano, a morte de Deus, a turbulência na célula familiar, a relação conturbada entre o casal, o incesto camuflado, o amor / ódio ao outro, o desejo sexual reprimido e o mundo das mulheres – como Ingmar Bergman refere por diversas vezes: “o mundo das mulheres é o meu universo.”

No caso específico do filme *Paixão* (1969), é de admirar os escassos cortes, porque centra o seu enredo em torno da complexidade, muitas vezes negra, da alma / personalidade de quatro personagens principais, sendo que duas delas, embora casadas, se envolvem numa relação adúltera. Com o passar do tempo, o estilo de Ingmar Bergman tornou-se mais pessoal e austero, dando origem a um novo conceito de discurso fílmico, tomando como referência o paradigma musical e o teatro de Strindberg, que alguns críticos denominaram de “cinema de câmara” ou *Kammerspielfilm*. Este conceito está relacionado com a mesma designação atribuída a um subgénero do cinema mudo que surgiu na Alemanha, durante a República de Weimar, e que teve o seu auge entre 1921 e 1925. Ao contrário do filme expressionista, este subgénero mantém as características psicológicas das personagens e situações de uma forma mais realista e naturalista. Max Reinhardt introduziu o conceito de *Kammerspiels* como termo genérico para designar a especificidade de peças de teatro de configuração íntima, do mundo cultural alemão, como as de Henrik Ibsen ou August Strindberg (Cf. estas informações em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerspielfilm>).

Este subgénero cinematográfico consiste em realizar filmes nos quais o número das personagens, o tempo e a acção são reduzidos ao máximo. O uso do grande plano é também uma característica técnica deste tipo de filmagem. Estas características existem em todos os filmes do realizador sueco, submetidos à censura nos anos de Marcello Caetano, e que acabam por definir um método narrativo e situações que remetem para muitos dos seus filmes anteriores: cenários claustrofóbicos, um número reduzido de personagens, agressões verbais, ódio e amor reprimidos.

Embora Ingmar Bergman se caracterize como um realizador com um estilo específico e muito pessoal, podemos constatar que existe também nele uma vinculação explícita à sintaxe teatral, o que torna íntima a relação entre as suas pesquisas para o teatro e para os seus filmes. Até *Sonata de Outono* (1978), verifica-se a ausência do campo / contracampo, o que realça a sua dimensão teatral bem como a alternância de grandes planos com planos gerais, sendo mais rara a utilização de planos médios. Em termos de quantidade, Ingmar Bergman dedicou ao teatro uma carreira mais prolífica e longa, do que ao cinema. Entre 1938 e 2004, por exemplo, o realizador encenou cerca de cento e sessenta peças teatrais em quase setenta anos de carreira. Esta parte fundamental da sua carreira artística é habitualmente desconhecida fora da Suécia, país onde foram encenados a maioria dos seus espectáculos.

Quanto ao processo de censura ao filme *A vergonha*, a 24 de Março de 1970 foi “classificado para adultos, maiores de 17 anos” sem cortes. A mesma classificação foi atribuída a 27 de Fevereiro de 1971 com o acrescento de que o “*trailer* foi classificado para adultos, maiores de 17 anos, devendo ser suprimida uma imagem de seios nus, no seu início.” O comentário do grupo de censores no relatório de censura, a 19 de Fevereiro de 1971, é o seguinte: “Vimos o filme – que já se encontra aprovado, desde Março do ano passado, época em que os critérios não eram inteiramente idênticos aos actuais. *Trailer* aprovado para maiores de 17 anos, devendo ser suprimida uma imagem de seios nus, no seu início.” Este último comentário é bastante revelador porque dá a entender que os critérios da Comissão de Censura, a partir de um dado momento, se tornaram mais rigorosos. O carácter algo aleatório e subjectivo da censura vigente torna difícil compreender porque eram algumas cenas cortadas e outras não, mas através das Actas da Comissão de Censura é possível acompanhar a complexidade desta questão. De facto, nelas é evidente que o problema do que é ou não censurado e / ou proibido depende muito dos critérios da Comissão. A alusão explícita a este problema surge, por exemplo, na Acta de 16 de Março de 1971, na qual o secretário, Carlos Baptista Pacheco, refere em certa parte:

Em seguida, o Senhor Presidente [Dr. António Caetano de Carvalho] manifestou a sua preocupação pelo facto de vir a verificar que, nos últimos tempos, a Comissão se encontra um tanto dividida, em relação a alguns problemas ou temas que há necessidade de considerar prioritários na tabela de valores que à Comissão cabe defender. Assim, salientou desejar fazer um apelo no sentido de obstar a tal situação. É evidente que nas decisões tomadas por cada um, pesam sempre factores como a idade, a formação, a maneira de viver, a formação espiritual, as predilecções, etc. Há, portanto, uma larga dose de subjectivismo nas decisões tomadas pela Comissão. Sem embargo disso, fala-se, por outro lado, com bastante frequência, no critério da Comissão, critério que é abstracto e, portanto, inexistente. Assim, o que a Comissão tem é que aplicar casuisticamente, determinadas decisões, as quais, de qualquer modo, é conveniente que assentem em um critério. E, embora a expressão seja abstracta, há realmente que fazer um

esforço para definir um critério que seja o da Comissão, que em teoria terá de ser o critério do Governo, uma vez que a Comissão funciona como seu delegado para uma determinada responsabilidade. Por isso cada um terá de abstrair-se o mais possível do seu critério pessoal e aplicar também o mais possível o tal critério da Comissão. (...) Por si entende que o censor tem sempre que pensar na repercussão do filme ou da peça de teatro sobre o espectador médio e, para além disso, tem ainda que pensar na maneira de ser da nossa gente e há que defender certas pessoas que personificam aqueles valores, tais como a classe militar, os sacerdotes, a magistratura – todas elas têm de estar na primeira linha do pensamento da Comissão. (...) (SNI – Actas das sessões 1968-1971 / DGSE Livro 29)

Uns dias depois, mais precisamente a 20 de Julho de 1971, no seguimento do Decreto-Lei nº 263/71 de 18 de Junho de 1971 - que aprova um novo regime de classificação de espectáculos, reformulando os quadros etários vigentes, altera também a constituição da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, passando a subdividir-se em dois grupos de vogais diferentes: um para a avaliação do cinema e outro para as peças de teatro e estabelece a criação de uma comissão de recurso, independente da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, na qual passem a figurar os representantes da Corporação dos mesmos – na Acta os membros voltam a questionar os critérios da Comissão, debatendo se o referido Decreto-Lei implica ou não uma abertura nos critérios de censura aos filmes e peças de teatro, a conclusão acaba por ser: “O Senhor Dr. José Maria Alves interveio e esclareceu que não há qualquer decreto que determine a abertura ou o fecho de critérios: à Comissão é que cabe decidir em tal aspecto, segundo as directrizes que lhe são transmitidas pelo seu Presidente. (...)” (SNI – Actas das sessões 1968-1971 / DGSE Livro 29)

A acta de 19 de Outubro de 1971, na sequência da renovação dos quadros da Comissão, relata o discurso de boas vindas do presidente, António Caetano de Carvalho, aos novos vogais e,

Depois de referir a forma como a Comissão tem funcionado até aqui, o Senhor Presidente, salientou que, acerca de muitos casos, nem sempre os pontos de vista dos senhores vogais são coincidentes, o que, em sua opinião, é bom que aconteça, pois que as pessoas são de idades diferentes, têm vivência diferente e, portanto, é natural que, quer em relação a filmes quer a peças de teatro, a Comissão por vezes se encontre dividida e, em alguns casos, terá de caber ao Presidente a ingrata posição de fazer o ponto da questão e de encontrar a melhor saída para a mesma. Sublinhou o Senhor Presidente pretender afirmar, com isto, que as intervenções dos senhores vogais são feitas com a máxima liberdade, tanto mais que o cinema e o teatro apresentam hoje temáticas que oferecem tantas dificuldades na interpretação, que esta só por acaso poderá ser coincidente. Prosseguindo, referiu o Senhor Presidente mais adiante que o Governo dá instruções a esta Comissão e que, assim, em princípio, o Governo aponta um determinado critério para apreciação das obras e sua classificação. Assim resulta que, embora por vezes se possa não concordar pessoalmente com determinada directriz superior, a verdade é que haverá que, na medida do possível, apreender esse critério e, também o mais possível, aplicá-lo. Reconheceu que falar em critérios é questão muito vaga, porquanto o acerto dos mesmos é muito mais alcançado e conseguido nestas sessões plenárias na apreciação directa dos problemas que vão surgindo. E, em caso de dúvida, incumbe ao Presidente da Comissão

levar o problema ao conhecimento do Governo e receber deste as convenientes instruções sobre a matéria, com vista a encontrar-se a melhor solução.(...) Acrescentou o Senhor Presidente ser seu pensamento o de que, para o bom e correcto exercício desta função de censor, ajudam muito o conhecimento do que dia a dia se vai passando à nossa volta – pois, até, de vez em quando, os próprios jornais de actualidades têm implicações que, de outra forma, podem passar despercebidas – e, também, o facto de gostar um pouco de ir ao teatro e ao cinema. Estes pormenores e a consulta de uma ou outra revista da especialidade são, sem dúvida, factores de muita importância para a missão do censor, missão que não pode ser a de um fiscal implacável a cortar a torto e a direito, mas a de uma pessoa com formação e preparação que lhe permita ver os problemas com amor e sentindo pena que tenha de cortar alguma coisa. (...) (SNI – Actas das sessões 1968-1971 / DGSE Livro 29)

Logo no início de 1972, mais precisamente a 11 de Janeiro, a respectiva Acta revela o mesmo tipo de problemas e na reunião da Comissão de Recursos, de dia 4 de Março de 1974, continuou patente a dificuldade nos critérios de censura aos filmes e, já numa data muito próxima da revolução de Abril, na Acta de 19 de Março de 1974, é referido que António Caetano de Carvalho foi naquela data empossado no cargo de Subsecretário de Estado da Informação e assim, nesta sessão se despede das suas funções de Presidente da Comissão. O ex-presidente referiu, entre outros aspectos:

(...) não há qualquer razão para alterar os critérios que vêm sendo aplicados pela Comissão. Assim, até instruções em contrário, deve a Comissão continuar a praticar esses mesmos critérios. (...) Recordou, a propósito, o acto em que, em mil novecentos e cinquenta e sete, a primeira Comissão de Exame foi empossada pelo então Ministro da Presidência, Sua Excelência o Professor Marcello Caetano, que proferiu um significativo discurso em que testemunhou publicamente a importância que o Governo atribuía à Comissão e às funções a esta incumbidas. (...) (SNI – Actas das sessões 1972-1974 / DGSE Livro 30)

Podemos, assim, constatar como, até ao fim, do governo de Marcello Caetano, os critérios de censura aos filmes, e espectáculos em geral, foram sempre marcados pela subjectividade. A prova desta afirmação está também no processo do filme seguinte: *O amante*. A 5 de Maio de 1972, o filme foi classificado “do Grupo D [maiores de 18 anos], com supressão dos ruídos que precedem a legenda 449. O trailer foi aprovado para o Grupo D.” No entanto é interessante observar o relatório do processo do filme; a 12 de Abril de 1972 o primeiro grupo de censores refere:

Trata-se de um filme de tema e conteúdo muito de acordo com as motivações habituais de Ingmar Bergman, exploradas em vários sentidos, apontando caminhos e sugerindo pistas. Cada personagem é um mundo. Cada um tem as suas razões desencantadas, mas nítidas. Proponho a sua aprovação para o Grupo D, com o seguinte corte: supressão dos ruídos que precedem a legenda nº 449.

A 12/4/1972, um segundo grupo comenta: “Trata-se na verdade de um bom filme para o qual, em princípio, não encontro motivos para ditar uma reprovação. No entanto, como me parece tratar um tema difícil, gostaria que outro grupo se pronunciasse. Em tempo: não concordamos com o título apresentado.” De facto, o título do filme foi alterado de *O outro* para *O amante*, não especifica quando – repare-se na subtilidade da alteração. A 24/4/1972, um outro grupo refere:

As reservas postas pelos Ex.mos colegas que subscrevem os pareceres anteriores justificam-se em face da delicadeza do tema tratado no filme e através do qual um Ingmar Bergman de novo estilo desenvolve um caso de adultério. No entanto, atendendo a que estamos perante um assunto já focado em inúmeras películas exibidas perante as nossas plateias e a que, embora admitindo o tom mais ou menos realista de uma ou outra situação, quer as imagens, quer os diálogos não excedem a bitola normalmente admitida para filmes deste género, entendemos ser de o aprovar para o grupo D, sem cortes. Trailer classificado para o mesmo grupo.

Se atentarmos na lista de legendas do filme podemos comprovar como era extremamente subjectiva a avaliação dos filmes por parte dos censores, neste caso específico o censor sublinhou a caneta azul certas legendas que considerou mais problemáticas, como por exemplo: “78 – Não tens a tua mulher nua? 79 – Vejamos a Karin nua. 80 – Lamento desapontar-te David, mas tens de contentar-te com as orquídeas.” Neste último caso até envolveu as legendas entre parêntesis, tal como: “108 – Tomaste a pílula? 109 – Hoje não é preciso.” São inúmeros os casos semelhantes a estes. Em alguns outros, para além de sublinhar coloca pequenos comentários em frente da legenda, também a caneta azul: “239 – Não posso demorar-me.’ Cena (ataque!!!)” ou ainda mais irónicos: “249 – Estás preocupada com alguma coisa? 250 – Nesta época estou sempre assim.’ My period is changing!...” Sublinhado do censor. Em frente à legenda 358 comenta: “Em frente do espelho despe a mulher! Princípio de cena de cama!” Em frente da legenda 450: “Entrada do marido com a mulher lá!”

O processo do filme seguinte, *O ritual*, também revela sobretudo preocupações de ordem moral. A história desenvolve-se em torno de um pequeno grupo de actores que é julgado por acções consideradas impróprias. A 25 de Abril de 1973, o filme foi classificado “para o Grupo D, com os seguintes cortes: a) redução profunda da cena de amor, que se segue à legenda 122, e as imagens do protagonista deitado ao fundo das costas da rapariga, cerca da legenda 136 e das imagens do espelho e das mãos do protagonista na rapariga, cerca da legenda 163; b) não deverão ser gravadas as legendas 334 a 336 (3ª cena, 3ª parte) [334 – Ao fim da tarde, entrou-lhe na loja um homem de barbas. 335 – Deus em pessoa. 336 – Cortou-lhe também um pedaço e comeu-o.]; c) idem, as legendas 817 a 828, inclusive (7ª parte) [diálogo sobre como conquistar uma determinada mulher: ‘817 – Não sou capaz de a satisfazer. 818 – tu foste, como fizeste? 819 – A ternura de atitudes com ela não dá nada. 820 – É tudo uma questão de carícias especiais. 821 e 822 – Sup. 823 – Como descobriste isso? 824 – Quando já desesperava. 825 – Mas não lhe dêes a entender que falámos nisto. 826 – Nem procedas como te disse imediatamente. 827 – Finge antes que vais descobrindo a pouco e pouco.’]

Um dos grupos de censores escreve no relatório, a 11 de Abril de 1973:

Como todas as produções de Ingmar Bergman, trata-se de um filme de difícil leitura e, como tal, susceptível de conduzir a interpretações menos adequadas. A intriga, conduzida através de um diálogo que peca, em certos momentos, pelo seu excessivo realismo, desenvolve-se em sequências quase completamente desprovidas de acção, constituindo um frisante exemplo de teatro filmado, em que é de destacar, principalmente, a análise psicológica de certos aspectos mórbidos dos seus estranhos personagens. Daí, talvez, o contraste ou até o inesperado de alguns comportamentos, de que a moral anda, também, por vezes, arredia. Não obstante, porém, muitos

dos seus aspectos negativos, parece-nos, atendendo a que, como se afirmou, se trata de uma película de difícil leitura, cuja história se desenrola através de um diálogo de conteúdo bastante complexo e dificilmente apreensível pelo grande público, que o filme deverá merecer a aprovação para o grupo D, desde que sujeito a alguns cortes (...)

Este comentário é revelador no que respeita à opinião da Comissão de Censura sobre os espectadores portugueses: a maioria era considerada inculta o que, neste caso, permitia que muitos filmes de Ingmar Bergman fossem aprovados com cortes e não proibidos, por serem considerados demasiado complexos e ininteligíveis para o público pouco instruído. Por isso, também, muitos filmes eram censurados de uma maneira, quando passados na província, e de maneira diferente quando exibidos nas grandes cidades, como Lisboa e Porto.

As mesmas observações são tecidas a respeito de *A máscara*. O primeiro grupo de censores, no relatório, a 16 de Julho de 1973, considera o filme excepcional mas “cuja total compreensão julgamos ser apenas acessível a plateias cultas” e por isso “parece-nos ser o filme de reprovar pelo realismo dos monólogos, das situações e das imagens mais chocantes o daqueles do que o destas.” A 1 de Agosto de 1973, outro grupo de censores comenta:

Mais um filme que nos mostra Ingmar Bergman preocupado com os problemas do espírito, com a observação da natureza humana. Através da análise do comportamento de duas mulheres – uma actriz que, por razões não rigorosamente esclarecidas, perdeu, não a possibilidade de mas o gosto ou o desejo de falar e uma enfermeira destacada para cuidar dela – o realizador aborda, em termos que nos parecem pouco acessíveis ao grande público, um caso de desdobramento de personalidade. A intriga é conduzida através de um ‘diálogo’ de densa complexidade e de imagens em que as situações que poderiam assumir um carácter mais melindroso são apresentados com bastante delicadeza e muita moderação e dignidade. Nesta linha, o aspecto de eventuais relações homossexuais é afluído em termos que, de forma alguma, poderão chocar o espectador, tanto mais que, sobrepondo-se a ele e surgindo como elemento fundamental do filme, ressalta a análise das metamorfoses que se vão operando na personalidade de uma das personagens. Assim, entendemos ser de aprovar o filme para o Grupo D, com a supressão das legendas (...)

Acabou por ser esta decisão final: A 9 de Agosto de 1973, o filme foi classificado “no Grupo D, com supressão das legendas 244-P [Magoou-me tanto!], 245-E [Foi uma sensação tão agradável como da 1ª vez.], 250-A, 250-B e 250-C [250A- Fiquei grávida. 250B- O Karl-Henrik, que estuda medicina, levou-me a um amigo. 250C- Não queríamos filhos por enquanto.].”

Ingmar Bergman foi sem dúvida um dos realizadores que mais salientou a relação fulcral que une o grande plano, o rosto e o cinema: “Notre travail commence avec la visage humaine (...). La possibilité de nous approcher de la visage humaine c’est l’ originalité première et la qualité distinctif du cinéma.” (Bergman, 1959: 37).

Os rostos em Ingmar Bergman são filmados como máscaras. Uma das características da máscara é a sua capacidade para se modificar – um dos pesadelos de Johan, o protagonista de *A hora do lobo*, consiste na imagem de uma velha cujo rosto vai atrás quando levanta o chapéu. Este tema encontra-se aprofundado no seu filme *A máscara*, mas percorre todos os outros. O argumento deste último filme

centra-se na história de uma jovem enfermeira, Alma, que tem como tarefa cuidar de Elisabeth Vogler: uma atriz que se recusa a falar. À medida que o tempo passa, Alma fala constantemente com Elisabeth, revelando os seus segredos, nunca obtendo uma resposta. No entanto, começa a aperceber-se de que a sua própria personalidade começa a ser fundida com a de Elisabeth. *Persona* significa máscara que, por sua vez, se pode traduzir em rosto. Máscara ou rosto é a mesma pele que tudo revela e tudo esconde em simultâneo, consiste na mesma composição artificiosa da ilusão artística, da tragicomédia social. Neste sentido, a atriz Elisabeth, extremamente maquilhada, de *A máscara*, é atingida por uma extrema emoção a meio de uma cena, deixa de viver e de representar, renunciando à sua máscara. Os censores parecem intuir esta como uma das mensagens mais “perigosas” do filme.

Já os estóicos afirmavam que o mundo é como um teatro onde cada um desempenha um papel que não escolheu; posteriormente este torna-se um *leitmotiv* shakespeariano e barroco. O mundo bergmaniano parece encenado como um teatro. Em *O silêncio* (1963), Ester grita em certa passagem do filme: “Não quero aceitar o meu papel.” Todas as personagens parecem revelar que a personalidade, que se crê ser o aspecto mais íntimo de cada um, não é mais do que *persona*, a máscara que era usada pelos actores na Roma da Antiguidade Clássica. Ou seja, a personalidade não é mais do que uma aparência, simultaneamente fruto do acaso, da vida em sociedade e dos conflitos necessários à sobrevivência de cada um. Como nada mais existe do que uma máscara, o Outro não consegue mediatizar as carências do Eu, transformando-as em desejo. Em *Sonata de Outono* (1978), mãe e filha conversam uma com a outra e Ingmar Bergman filma muito de perto os dois rostos, as duas máscaras justapostas. A proximidade espacial entre as duas figuras nada mais faz do que tornar ainda mais cruel o seu isolamento. Esta é também a explicação de Ingmar Bergman para a intensidade dos seus longos planos fixos, sobretudo sobre o rosto das atrizes. O realizador sueco explica:

Plus une scène est violente, crue, terrible, brutale, inconvenante, et plus il est indiqué de faire de la caméra un agent de communication objectif. Si la caméra bouge et commence à se balader un peut partout, on perd beaucoup de l'effet [...] et en gardant la caméra immobile, l'effet est beaucoup plus brutal, beaucoup plus drastique et beaucoup plus vrai. (Bergman In Ciment e Tobin, 2002: 35)

O processo do filme seguinte, *Lágrimas e suspiros*, é interessante a vários níveis. O filme foi proibido em 1973 – não especifica o dia a não ser no relatório: 7 de Setembro de 1973. Porém, a 19 de Outubro de 1973 a Comissão de Recursos

deliberou aprová-lo para o Grupo D, com os seguintes cortes, a precisar na moviola:
a) imagens da cena na cama entre a legenda 137 e 147; b) nus (da Karin) entre as legendas 219 e 220; c) cena do corte do sexo com o fragmento do copo, no fim da 7ª parte; d) redução da cena em que Agnes tenta abraçar Maria e cai da cama, cerca da legenda 350; e) a imagem da criada com Agnes morta na cama, cerca da legenda 350; f) substituir a palavra ‘íntimas’ pela palavra ‘amigas’, nas legendas 376 e 380.

A 5 de Dezembro de 1973 é confirmada a classificação do filme para o Grupo D e o *trailer* é aprovado para o Grupo C – maiores de 14 anos. No relatório de censura, um dos censores comenta, a 4 de Outubro de 1973: “Verifiquei os cortes. Do modo como estão feitos, aceitam-se só para sessão especial em cinema-estúdio. A Comissão de Recursos fará a verificação definitiva de cortes, se possível, em

próxima sessão.” Esta sugestão de deixar que o filme seja exibido apenas em salas de cinema especiais está relacionada com a tal ideia de que só o público considerado culto poderá compreender os filmes do realizador sueco. Este argumento serviu também para justificar que certas passagens de filmes de Ingmar Bergman não fossem sequer legendadas, o que significava que só quem compreendesse sueco – apenas alguns turistas ou pessoal da Embaixada Sueca - poderia entender essas cenas. O processo de *Lágrimas e suspiros* mostra também como as legendas eram manipuladas, substituindo determinadas palavras por outras que podem alterar ou suavizar a mensagem que o filme pretende passar. Neste caso, a substituição de “íntimas” por “amigas” retira uma carga potencialmente homossexual à cena em questão.

A legendagem foi também motivo de debate nas Actas da Comissão de Censura. Por exemplo, na Acta do dia 3 de Julho de 1973, pode ler-se:

o Senhor Presidente chamou a atenção da Comissão para o facto de que, nos termos da Base Cinquenta da Lei número sete, de mil novecentos e setenta e um, agora regulamentada, a legendagem e locução dos filmes publicitários é obrigatoriamente feita em português, embora se admita um ou outro termo em língua estrangeira em casos devidamente justificados. A propósito, foi apresentada pela Ex.ma Senhora Dr^a D. Júlia Maury a questão dos frequentes erros ortográficos gravados nas legendas, o que prejudica a função cultural do cinema. Esclarecendo, salientou o Senhor Presidente que aos senhores vogais assiste o direito de, em tais casos, chamarem a atenção da Direcção de Serviços, através de menção no próprio despacho, a fim de que os serviços possam actuar junto dos interessados, recomendando-lhes a correcção dos erros e prevenindo-os, inclusivamente, de que a repetição de erros desta natureza poderá ditar a reprovação do filme. (...) (SNI – Actas das sessões 1972-1974 / DGSE Livro 30)

Já a 8 de Janeiro de 1974, a mesma vogal chama de novo a atenção da Comissão para o mesmo, e outros problemas, relacionados com a legendagem:

Em seguida, a Ex.ma. Senhora Dr^a D. Júlia Maury referiu-se à falta de qualidade da tradução das legendas de determinados filmes, quer no que respeita à falta de coincidência com o diálogo, quer no tocante à deficiência do português, pormenores sobre que entende deverem os vogais tomar posição quando do exame, sugestão que mereceu a concordância da Comissão. (...) (SNI – Actas das sessões 1972-1974 / DGSE Livro 30)

De volta ao processo de *Lágrimas e suspiros* e ainda no relatório de censura, antes, a 7 de Setembro de 1973, um grupo de censores constituído por C. Carvalho, J.M. Alves e A. Cortês, entendem que é um filme excepcional, de Ingmar Bergman, mas infelizmente a natureza do tema, uma análise de psicologia e o doentio comportamento das três irmãs, com suas frustrações sexuais e mórbidas relações com a criada, ultrapassa os limites do critério da Comissão, pelo que reprovam. Não encaram a hipótese de cortes, pelo respeito que lhes merece o filme e até porque seriam vários e afectariam a sua compreensão. Porém, a 2 de Outubro de 1973 foi interposto recurso pela Distribuidora; na mesma data foi apreciado e a Comissão decidiu conceder provimento ao recurso, aprovando o filme e classificando-o no Grupo D (maiores de 18 anos) com alguns cortes.

As distribuidoras nacionais, que negociavam as versões dos filmes a ser compradas e que corrigiam as legendas a ser introduzidas neles, tinham um objectivo comercial. Antes do 25 de Abril de 1974, o seu principal objectivo foi o de tornar possível a estreia comercial dos filmes, e, depois dessa

data, continuaram a pretender chegar a uma faixa etária de público o mais lata possível. Esta forma de intervenção resultou sempre em versões ligeiras, menos profundas de Ingmar Bergman. No que respeita a este recurso, o administrador da Distribuidora, que neste caso é a Filmes Lusomundo, é sensível ao universo do realizador sueco, no qual as personagens parecem confinadas a uma prisão no seu mundo interior, da qual parecem ter dificuldades em sair. Precisamente sobre *Lágrimas e suspiros*, Ingmar Bergman explica o vermelho do cenário referindo que quando era criança imaginava “the inside of the soul to be like a damp membrane in shades of red.” (Bergman In Bergom-Larsson, 1978: 8) De facto, sente-se que as suas personagens se encontram presas neste útero vermelho emocional. No recurso, entre outras passagens, o administrador da Distribuidora refere:

Neste filme, em que uma jovem se extingue dolorosamente, não é a doente quem sofre mais, mas as suas irmãs, uma agarrada ao ódio, outra à consciência da sua própria frivolidade, ao passo que a criada, que em tempos perdeu uma filha nova, transporta para a agonizante um amor maternal intoleravelmente sufocado. Ao assistirmos às relações da criada com a jovem agonizante e sobretudo ao assombroso plano final em que ela a embala ao colo, lembramo-nos dos versos de Fernando Pessoa quando dizia que ‘todas as mães trazem ao colo um filho morto.’ É esse amor maternal, sem nada de equívoco, que a criada transporta para a ama, amor que se [distingue] do amor mundano e torturado das irmãs por ser dádiva integral, humilde e generosa. De resto, a escolha da própria actriz, na qual Bergman pôs como se sabe, um cuidado extremo, é revelador: o tipo físico, opulento facilita a identificação com a figura mítica da Mãe, cujo amor desinteressado faz dela, no final do filme, quando os outros personagens saem de cena, o grande personagem de Lágrimas e Suspiros. Estas pequenas notas sobre um tão grande filme não têm outro sentido que não seja o de chamar a atenção para a verdadeira problemática de Lágrimas e Suspiros e para a importância cultural desta obra, tão afastada dos habituais trilhos demagógicos do cinema (não é por acaso que Ingmar Bergman é tão atacado em Portugal como um realizador reaccionário). Seria, para nós, uma profunda injustiça a não autorização deste filme, exactamente pela seriedade dos seus propósitos e pela independência artística (e política) do seu autor, tanto mais que o público de fiéis deste género de obras é ainda (infelizmente) diminuto no nosso País. (...)

Por fim, o processo de *A hora do lobo* exemplifica bem as preocupações dos distribuidores. O filme foi aprovado a 7 de Março de 1974. Embora a cena na 11ª parte, localizada entre as legendas 561 e 564 tenha sido levada ao Plenário da Comissão, foi aprovada sem cortes a 5 de Fevereiro de 1974. A cena é aquela em que Verónica nua se ri de Johan mascarado de palhaço e ele refere: “561 - Atingi o limite finalmente e por isso lhes estou grato. 562 – O espelho partiu-se, mas... 563 - ... que reflectem os estilhaços? 564 – São capazes de me dizer o quê?” É curioso constatar como agora, já muito perto da revolução de Abril, certas cenas que teriam sido censuradas são agora permitidas para exibição. Apesar da resistência, o regime foi forçado a adaptar-se às mudanças de mentalidade que se iam verificando na Europa e no mundo, um pouco por toda a parte.

O ciúme e a humilhação são dois temas estruturais na obra de Ingmar Bergman, e em *A hora do lobo* o realizador consegue definir de uma maneira sublime o que é o ciúme. O argumento centra-se na história do protagonista, Johan, que vive isolado numa ilha com a mulher, Alma. À medida que o filme

vai decorrendo a loucura vai tomando conta de Johan, tornando-se cada vez mais difícil distinguir entre o que é realidade e o que é ficção. Quando vai ao encontro de Veronica, a mulher amada que mitificou, Johan encontra o barão Von Merkens – representado por Erland Josephson o mais recente alter-ego do realizador sueco, depois de Max Von Sydow que neste filme é o protagonista. Este barão, dono do castelo, é mais um dos seus demónios, e antes do encontro de Johan confessa-lhe que Veronica tinha sido sua amante antes de conhecer Johan e que por isso sente ciúme. Nesse momento, o barão afasta-se para o interior de uma sala vazia e sobe por uma parede até chegar ao tecto de onde fica pendurado de cabeça para baixo. O ciúme distorce todas as perspectivas do real e por isso esta cena torna-se na sua metáfora perfeita.

Aparentemente, longe de demonstrar sensibilidade perante este tema profundo e outras induzidas reflexões, José Peso, da distribuidora do filme, Doperfilme, ao remeter o pedido de censura prévia refere:

O filme já importado é no entanto apresentado em prévia para evitarmos cortes de legendas que possam existir. Referentemente ao corte de cenas, aproveitamos para chamar a atenção da Ex.ma Comissão de Censura para as existentes entre as legendas 131 A e 132B que consta duma cena de seios quase nus, muito importante para se perceber o filme (a cena mostra-nos um sinal que existe no seio). Também entre as legendas 561 a 564 existe uma cena de nu, que se for retirada ficará o filme sem final compreensível. Filme bastante difícil, como a Exm^a Comissão irá verificar, pelo resumo do argumento e o visionamento do filme. (...)

Sem dúvida que os filmes de Ingmar Bergman são complexos e “difíceis” de compreender e aprovar pela censura. Talvez a maior dificuldade em enfrentá-los esteja numa das características específicas que os percorre: a violência externa que acaba, muitas vezes, por traduzir a violência interna das personagens; ora à Comissão de Censura não era agradável nem uma nem outra. Em alguns filmes de Ingmar Bergman, parece verificar-se um paralelo entre a violência interna e a externa. O mundo exterior é entendido como uma ameaça: “at least as terrible in its way as the inner world of desire and its frustration, the more disturbing for remaining undefined: one has an impression of mysterious and terrible forces quite beyond the individual’s control.” (Bergom-Larsson, 1978: 77) O mundo exterior constitui um reflexo do mundo interior das personagens. Tal sucede explicitamente em *Saraband* (2003), o seu último filme, quando, no final, surgem imagens repentinas do corpo ensanguentado de Henrik, após a sua tentativa de suicídio: o seu estado de espírito interior traduziu-se numa acção violenta exterior. A própria força da natureza, com os seus vales profundos e solitários e a melancolia do Outono, traduz o estado de espírito das personagens em *Saraband*.

Mas esta situação ocorre também em filmes anteriores. Em *A máscara* (1966), por exemplo, uma das protagonistas, Elisabet Vogler, isola-se do mundo através da imersão no seu silêncio por forma a evitar representar os papéis sociais que lhe foram impostos pelo mundo exterior. Porém, no interior do seu silêncio ela é confrontada, ainda mais brutalmente, com a sua própria violência, que acaba por revelar-se na sua relação com Alma. Quando tenta encarcerar a violência exterior, a interior explode. O menino aterrorizado e o monge a ser devorado pelas chamas parecem constituir o lado exterior correspondente ao lado interior da figura feminina, desdobrada em Elisabet e Alma, que recusa aceitar o filho que estava no seu útero, incarnando a violência espiritual correspondente à incapacidade de dar

amor e vida. Também em *A paixão* (1969) e em *Cenas da vida conjugal* (1973) o aborto é entendido como uma espécie de metáfora da esterilidade interior.

Em *O silêncio* (1964) a ameaça abstracta da guerra é o correlato exterior dos comportamentos destrutivos das irmãs Ester e Anna, enquanto *A vergonha* (1968) descreve, através de um desenvolvimento simultâneo, o modo como a violência interior e exterior estão interligadas: a guerra e a revolta interior. A criança que aparece morta no exterior da quinta em chamas é a imagem usada por Ingmar Bergman para transmitir a ideia da falta de sentido da violência que afecta de igual modo todos os seres humanos. Neste filme parece óbvio que o realizador sueco tentou transmitir a sua versão sobre a guerra do Vietnam, transposta para a vida quotidiana na Suécia: não existe justificação para a guerra; a violência é injusta em si mesma. Em *A paixão*, uma violência exterior incompreensível e avassaladora - imagens da guerra do Vietnam, a matança e tortura de animais e seres humanos – aparece constantemente inter-relacionada com a violência interior dos protagonistas. A exigência moral de “verdade” total por parte de Anna Fromm e o seu fanatismo correspondem a uma incarnação da própria guerra do Vietnam. Mais uma vez Ingmar Bergman estabelece a relação entre os conflitos políticos do mundo exterior como o resultado de defeitos pessoais privados. Por fim, em *A hora do lobo* (1968), a violência interior, associada neste caso específico à loucura, ganha todo o controlo conduzindo à destruição do protagonista do filme.

A relação entre a violência exterior e interior acaba por traduzir-se e afunilar-se no tema do duplo e do espelho, recorrente nos filmes de Ingmar Bergman. As duas mulheres de *A máscara*, as duas irmãs de *O silêncio*, os dois Andreas de *A paixão*, as duas Katarinas de *Da vida das marionetas* (1980) e em *Saraband* o desdobramento da figura materna em Anna e Marianne, confirma a existência de dois pólos opostos numa mesma entidade sujeitos a um conflito sem fim. As suas expressões últimas são o cavaleiro e a Morte, em *O sétimo selo* (1957), a vida e a morte: o primeiro chega a confessar à segunda que o vazio é o espelho do seu rosto.

Assim, não admira que esta maneira velada e metafórica, “difícil” para os censores, tenha passado muitas vezes despercebida à Comissão de Censura. O mesmo sucedeu com o cinema novo: os filmes conseguiram passar porque não eram abertamente contra o poder vigente e usavam formas elípticas e metafóricas de se exprimirem.

A profundidade escapa ao olhar do censor e os temas mais censurados acabam por ser os que podemos considerar mais banais hoje em dia: seios nus, adultério, ruídos eróticos, referências ao aborto, temas religiosos, homossexualidade. No entanto, e apesar de tudo: ainda bem! A profundidade e inesgotabilidade dos filmes permaneceu e continua lá, presente em infindáveis mensagens que passarão de geração em geração. São filmes de Ingmar Bergman.

Fontes:

Arquivo Nacional da Torre do Tombo: Fundo do SNI Processos da Direcção Geral dos Serviços dos Espectáculos. Processos de Censura: 1968-1971.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo: Livros das Actas da Comissão de Censura. SNI – Actas das sessões 1968-1971 / DGSE Livro 29; SNI – Actas das sessões 1972-1974 / DGSE Livro 30.

Referências bibliográficas:

António, Lauro (2001), *Cinema e censura em Portugal*, 2ª ed., Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.

Azevedo, Cândido de (1999), *A censura de Salazar e Marcello Caetano – Imprensa, teatro, cinema, radiodifusão, livro*, Lisboa: Editorial Caminho.

Bergman, Ingmar (1959) *Cahiers du Cinéma*, Outubro: 29-43.

Bergman, Ingmar (2007) *Linterna mágica. Memórias*, 3ª ed., Barcelona: Tusquets Editores.

Bergom-Larsson, Maria (1978) *Film in Sweden. Ingmar Bergman and Society*, Londres e New Jersey: The Tantivy Press.

Cabrera, Ana (2006) *Marcello Caetano: poder e imprensa*, Lisboa: Livros Horizonte.

Ciment, Michel e Tobin, Yann, ed. lit. (2002) « Dossier Ingmar Bergman », *Positif*, nº 497 / 498, Julho / Agosto: 4-63.

Morais, Ana Bela (2011) *Processos de cicatrização: qual a profundidade das feridas? Uma leitura da violência em sete filmes contemporâneos*. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Cultura – Especialidade em Teoria da Cultura. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Morais, Ana Bela (2013) “Tensões entre Marte e Vénus – reflexões sobre a censura ao amor e à violência nos primeiros anos do governo de Marcello Caetano.” In *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, coord. Ana Cabrera, Lisboa: Alêtheia Editores: 257-310.

Reis, António (1996), “Marcelismo” In *Dicionário de história do Estado Novo*, Vol. 2 – M-Z, ed. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Lisboa: Círculo de leitores: 546-548.

Sitiografia:

Fundação / Site oficial Ingmar Bergman: <http://www.ingmarbergman.se>.

Conceito de “cinema de câmara” ou Kammerspielfilm: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerspielfilm>